

---

## Émergence et structuration d'un tourisme dansant

Étude comparée de deux plateformes de la danse, Cuba et l'Andalousie

*Emergence and structuring of a dancing tourism: comparative study of two dance platforms, Cuba and Andalusia*

Nicolas Canova et Magali Chatelain

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/gc/4235>

DOI : 10.4000/gc.4235

ISSN : 2267-6759

### Éditeur

L'Harmattan

### Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2015

Pagination : 109-130

ISBN : 978-2-343-09982-8

ISSN : 1165-0354

### Référence électronique

Nicolas Canova et Magali Chatelain, « Émergence et structuration d'un tourisme dansant », *Géographie et cultures* [En ligne], 96 | 2015, mis en ligne le 20 janvier 2017, consulté le 26 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/gc/4235> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/gc.4235>

---

Ce document a été généré automatiquement le 26 novembre 2020.

---

# Émergence et structuration d'un tourisme dansant

Étude comparée de deux plateformes de la danse, Cuba et l'Andalousie

*Emergence and structuring of a dancing tourism: comparative study of two dance platforms, Cuba and Andalusia*

Nicolas Canova et Magali Chatelain

---

## Introduction

- 1 Comme le rappelle Odette Louiset<sup>1</sup>, en reprenant Grau et Wierre-Gore (2005) et selon la proposition de Marcel Mauss, la danse peut être qualifiée de « fait social total ». Séparer la danse des objets et pratiques dont elle dépend principalement (musique, fête, travail...) entraîne alors l'incertitude de son heuristique en tant qu'objet isolé, notamment en géographie où cet objet est encore peu étudié.
- 2 La théorie des systèmes (Morin, 2005) permet cependant d'éliminer cette incertitude. Elle propose de prendre en compte l'idée selon laquelle le tout représente plus que la somme des parties. L'étude d'une pratique culturelle telle que la danse ne devrait donc pas considérer d'emblée toutes les dimensions de cette pratique, mais plutôt les interactions qui existent entre ces dernières, les rapports dialogiques qui les unissent. Considérer, comme le propose Morin avec le « principe hologrammatique », que si la partie est dans le tout, le tout est aussi dans la partie, va nous permettre de défendre la géographicit  de la danse dans l'ensemble des aspects qu'elle présente, à plusieurs échelles.
- 3 Notre ambition est donc de montrer que la danse est bien un objet géographique – et non des moindres. L'idée de départ est assez simple : il s'agit de mettre en perspective les liens existants entre la danse et l'espace ; soit, dans notre cas, d'observer et d'analyser, suite à des enquêtes de terrain réalisées à Cuba (février-avril 2014) et en Andalousie (2006-2009), la salsa cubaine et le flamenco comme exemples d'objets géographiques dansés. Nous avons pu observer que ces deux univers, pourtant bien

différents, ont suscité l'émergence d'un « tourisme dansant », que celui-ci se soit construit à l'échelle nationale d'un pays caribéen longtemps isolé s'ouvrant progressivement sur le monde, enraciné à l'échelle d'un territoire régional espagnol cherchant à affirmer son identité, ou encore inscrit dans des lieux précis qui permettent à des danseurs de tous horizons de partager leur expérience de la danse. Les phénomènes de mondialisation ont permis à la fois d'instaurer et de renforcer la performativité de ces deux formes de tourisme dansant, dont les effets se traduisent tant dans la mutation des pratiques culturelles, dans les domaines politiques et économiques dans lesquels elles s'inscrivent, que dans l'évolution de ces danses.

- 4 Aussi, afin de rattacher la danse en tant qu'objet d'étude à des pratiques culturelles plus générales, nous proposons de mêler ce travail à l'une des lignes directrices de nos recherches respectives : l'hybridation culturelle. L'hypothèse que nous vérifions ici propose que la danse puisse être un opérateur du principe dialogique, qui « permet de maintenir la dualité au sein de l'unité » (Morin, 2005, p. 99), plus ou moins puissant en fonction de ses espaces de pratique. Elle sous-entend que les processus d'échange et de transformation des systèmes culturels se nourrissent de l'inter-spatialité propre aux pratiques des acteurs. Nous avons alors cherché dans les pratiques touristiques les lieux et territoires illustrant le fait que la danse participe à la création d'espaces interstitiels où émerge et ne cesse de se reconfigurer l'interculturalité.
- 5 Une première partie tentera de définir brièvement nos objets d'étude, en mettant en valeur les éléments qui invitent tout particulièrement à comparer la salsa et le flamenco. Une deuxième partie s'attachera à répertorier les espaces de référence de ces deux danses et les hybridations qui en émergent, observés à travers un découpage à trois échelles géographiques (micro-, celle des lieux de pratique et de représentation ; méso-, principalement définie par le cadre régional du développement territorial ; et enfin macro-, qui fait intervenir la question du rapport des lieux et territoires à la mondialisation). Une troisième et dernière partie s'essaiera à l'analyse croisée de ces deux pratiques culturelles dans la manière dont elles permettent la reconfiguration des espaces et des pratiques de la danse. Ce faisant, nous avancerons la notion de plateforme comme modèle géographique des processus d'hybridation culturelle, ce qui nous permettra d'insister sur le rôle performatif du tourisme dansant dans ces espaces.

## À propos de la salsa et du flamenco

- 6 Si, à première vue, les origines géographiques, les rythmes, les processus de diffusion ou encore les modalités de pratique de la salsa et du flamenco semblent faire de ces deux danses des objets bien distincts, ce sont ces différences fondamentales qui existent entre elles qui vont nous permettre de les définir et de déceler ce qui en fait des objets géographiques.

### La salsa, une danse de couple au cœur de l'identité nationale cubaine

- 7 L'ambiguïté sémiotique entre la danse et la musique salsa entraîne bien souvent certaines confusions quant aux espaces qui y sont associés. Le terme de « salsa » correspond au phénomène musical né dans les *barrios* de New-York dans les années 1960, sous l'influence des musiciens portoricains et cubains expatriés aux États-Unis. La

forme dansée de cette musique correspond à la salsa « en ligne » – appelée en France salsa *portoricaine* –, dont les déplacements s'effectuent de manière rectiligne. Si la salsa *cubaine* en diffère par la façon dont les danseurs évoluent sur la piste, étant donné qu'ils se déplacent circulairement, elle ne doit pas non plus se concevoir comme directement liée à la vague musicale salsa. Cette danse peut s'adapter à divers genres musicaux, ce qui s'explique par les multiples influences qui ont contribué à la façonner (Borges, Sardiñas, 2012). Cette pratique, proprement cubaine, se nomme *casino*. Néanmoins, étant donné que le terme « salsa cubaine » est le plus souvent employé en français, nous maintiendrons ici son usage.

- 8 Le *casino* est né de la pratique dansée de jeunes gens issus de la classe aristocratique qui se retrouvaient régulièrement au Casino Deportivo de La Havane (d'où le nom de cette danse), à la fin des années 1950. Marqué par les influences de danses multiples comme le son, le cha-cha-cha, le rock'n'roll, le danzón ou la valse, il peut se danser en couple ou en groupe (*rueda*). À Cuba, le *casino* se danse principalement sur les rythmes de la *timba*, du son ou de la *nueva trova*. À la suite de la Révolution de 1959 et de la nationalisation des cercles sociaux, cette pratique réservée à l'origine à un public restreint s'est largement démocratisée. Elle a fait l'objet d'une formidable diffusion dans la totalité du pays dans les années 1960, devenant rapidement une danse nationale. Cette diffusion, conditionnée par le contexte politique et économique cubain et international (embargo), s'est toutefois longtemps limitée au territoire cubain. La salsa qui s'est tout d'abord « développée en marge de Cuba » (Villar, 2012) correspondait au phénomène né à New-York, avant que le *casino* s'exporte dans le monde à mesure de l'ouverture de Cuba. Aujourd'hui pratiquée sur les cinq continents, la salsa cubaine a conquis un marché mondial et jouit d'une popularité croissante. Avec la montée en puissance du tourisme, s'inscrivant dans les objectifs de la « Période spéciale » instaurée à Cuba au début de la décennie 1990, le pays est devenu une destination majeure du tourisme *salsero* mondial.
- 9 La pratique de la salsa à Cuba fait émerger des interrogations qui font écho aux thèmes abordés par la recherche sur la danse et s'inscrit dans des problématiques culturelles multiples, concernant par exemple les profils des danseurs (Ruel, 2000), la territorialité que la danse produit à l'échelle locale (Johnson, 2011) ou encore le pouvoir communicationnel du corps à travers la danse (Pušnik, Sicherl, 2010). L'approche réticulaire semble faire résonner ces interrogations : à Cuba, la mise en relation de danseurs venus du monde entier, la mise en place ainsi que la gestion de réseaux de touristes sont autant d'éléments déterminants susceptibles de faire évoluer une pratique à l'origine exclusivement cubaine. La scène *salsera* cubaine s'est vue transformée par le développement du tourisme et l'émergence d'espaces de danse consacrés au public international.

## Le flamenco, une danse d'expression qui s'enracine à l'échelle régionale

- 10 Concernant le flamenco, nous sommes, d'un point de vue historique, « dans le monde des hypothèses, parce qu'il n'y a aucune certitude »<sup>2</sup>. José Luis Ortiz Nuevo, flamencologue et professeur de danse, résume ainsi ce que nous nommons le « débat flamencologique ». Le flamenco est surtout un phénomène incertain dont les origines, géographiques notamment, donnent lieu à des controverses. Les discours des

*costumbristas* (observateurs des coutumes populaires) de l'époque romantique, mais aussi ceux des acteurs politiques et des nombreux flamencologues (principalement andalous), ont fixé le flamenco dans un foyer d'émergence situé dans les régions rurales d'Andalousie occidentale. Mais si l'on en croit les thèses récentes qui déconstruisent ces discours (Ortiz Nuevo, 1998 ; Gamboa, 2005 ; Steingress, 2007), le flamenco serait plutôt une invention nationaliste fondée sur l'appropriation de pratiques suburbaines.

- 11 Toujours est-il que le flamenco est hybride de naissance, porteur d'influences juives, byzantines, arabes, hindoues et chrétiennes, provenant d'Asie, d'Afrique et d'Amérique (Caraïbes principalement). Rapprochement insoupçonné entre nos deux terrains d'étude, il est raconté parmi les récits qui font de Silverio Franconetti l'un des premiers *cantaors*<sup>3</sup>, que celui-ci n'avait fait que styliser des chants cubains acquis au cours de ses voyages caribéens. Cristallisé semble-t-il à l'une des portes de l'Europe au XIX<sup>e</sup> siècle, le flamenco continue aujourd'hui son croisement avec d'autres cultures. Deux formes lui sont attribuées : ultra-locale et radicale d'une part, définissant le classicisme, et universelle et globalisée d'autre part, autrement appelée le « nouveau flamenco ». Aussi pouvons-nous postuler que sa géographicit  se détermine dans l'entre-deux. En effet, les multiples interprétations qui tentent d'en expliquer la fonction, le sens, la place et l'esthétique, tantôt par analyse (Leblon, 1991 ; Mitchell, 1994), souvent par description (Manfredi, 1995 ; Suárez Japón, 1995), font émerger une invariance : la prégnance des jeux d'opposition. Pur ou m tis  ? (Lefranc, 1998) Traditionnel ou moderne ? (Mairena, 1976) Local ou global ? (Steingress, 2007) Individuel ou collectif ? (Didi-Huberman, 2006) Privé ou public ? (Cruces Roldán, 1996) Gitan ou non ? (Th de, 2000) Le flamenco se définit de ce fait comme un objet purement dialogique (Morin, 2005).
- 12 Le flamenco se veut donc être un ensemble complexe et mouvant dont la dimension artistique se décompose en trois pratiques : le chant (*el cante*), le jeu instrumental (*el toque*) et la danse (*el baile*). Parmi les nombreuses hypothèses concernant son émergence, une majorité d'écrits présupposent ou affirment le *cante jondo* (chant profond) comme prémisse du flamenco. Néanmoins, plusieurs théories, y compris celle de José Luis Ortiz Nuevo, supposent que *el baile*, le collectif et la fête sont à l'origine du flamenco. Cette danse, à la fois aérienne et silencieuse par les mouvements du corps, mais aussi très sonore et musicale avec le *taconeo* (les jeux de talon, le *tac n*), historiquement plutôt féminine mais aujourd'hui largement masculinisée, tantôt improvisée et chaotique, tantôt cadr e par un classicisme revendiqué, autant mise en scène dans les lieux de diffusion les plus réputés qu'improvisée dans les bars ou en privé, fait intervenir la virtuosité, implique une préparation physique et chorégraphique et conditionne l'expressionnisme, avec la présence de messages, de symboles et d'une certaine liturgie. Elle est pratiquée par des dizaines de milliers de personnes dans le monde (principalement occidental), et elle est ainsi connue et reconnue pour véhiculer une certaine image de l'Andalousie, et avec elle, de toute l'Espagne.

## Les espaces de la danse : une question d'échelle ?

- 13  tudier l'espace en général impose une réflexion sur les notions de lieu et de territoire en particulier. L'une des premières questions que pose la relation entre la danse et l'espace, somme toute assez classique, est celle de l'échelle. Pour simplifier le cadre de

notre observation, nous rechercherons les éléments qui jalonnent le monde de la danse dans sa spatialité. C'est ainsi que nous avons observé nos objets d'étude aux échelles micro-, méso- et macro-géographiques, afin non seulement de dégager des éléments de comparaison entre eux, mais aussi de montrer de quelle manière le principe hologrammatique (Morin, 2005) permet d'aborder ces objets dans leur ensemble quelle que soit l'échelle, et enfin de réfléchir à la manière dont celle-ci permet de faire varier l'intensité du principe dialogique (Morin, 2005) à l'œuvre dans ces danses.

## À l'échelle micro-géographique : les lieux d'émergence et de pratique

- 14 Si une réflexion à l'échelle de la danse elle-même serait tout à fait intéressante, prenant en compte la manière dont se placent et interagissent les danseurs sur la piste de danse ou celle dont leur corps évolue dans l'espace, nous avons préféré nous concentrer sur la manière dont a pu émerger et se structurer un tourisme dansant au sein de lieux précis.
- 15 À l'origine de la création *flamenca* se trouvent deux types d'espaces principaux : celui du travail et celui de la famille. Ancrés dans le quotidien, ils se déterminent par l'expression populaire d'émotions vécues, puis représentées. Le champ, la forge, la mine ou encore la prison sont les plus emblématiques pour ce qui est des activités du quotidien, mais ils ne débouchent pas réellement sur des formes de flamenco dansées. Par contre, le patio de voisinage, la place publique, la rue, la cour de ferme, le bar et d'autres lieux plus éloignés du travail laissent de la liberté à un flamenco festif et cathartique où les premiers pas de danse apparaissent. Plus généralement, les événements familiaux (baptêmes, fiançailles, mariages,...) débouchent très souvent sur l'une des danses collectives, même si l'individu y conserve une place de choix.
- 16 Alors que les *juergas*<sup>4</sup> se généralisent, l'ouverture des *cafés cantantes*<sup>5</sup> marque le début d'une réelle mise en public, suivie de près par celle des *tablaos*<sup>6</sup>, développés sous l'influence des bourgeois andalous et des premiers touristes européens dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Des flamencos spécifiques s'y pratiquent, pour lesquels la danse devient quasiment incontournable. Plus tard, c'est la généralisation du flamenco dans les théâtres qui marque une étape dans l'institutionnalisation de cet art, avec toutefois un recul de la danse face à une forme d'élitisme dans les pratiques. Puis les *peñas flamenca*s et les festivals à l'air libre relancent des modes de diffusion plus populaires et ouverts sur l'espace public. Finalement, c'est depuis les années 1980 que de nombreuses écoles et académies de danse ont fleuri, de Séville à Tokyo. Elles ont orienté le discours sur le flamenco vers les espaces construits par le mouvement, occupés par le corps. Rappelons que, contrairement à la salsa, le flamenco est principalement une danse individuelle. Aujourd'hui, la danse est devenue une discipline, au même titre que le *cante* et le *toque*, qui prend place dans le réseau des grands événements internationaux.
- 17 De l'autre côté de l'Atlantique, qu'ils fassent référence aux rythmes qui résonnent à toute heure dans les rues ou à leur habileté à se déhancher et à marquer le *paso* de la danse, les Cubains sont nombreux à considérer que la salsa est un don de naissance : « *¡La tenemos en la sangre!* »<sup>7</sup>, sont-ils nombreux à déclarer. Pas question dans ce cas de faire ses premiers pas de danse dans des espaces d'apprentissage : la salsa est à l'origine un produit de la *calle*, de la rue, et les danseurs se forment au fil des rencontres. C'est ce qui explique la structure même de cette danse, qui ne répond à aucun code ou principe chorégraphique. Il s'agit d'une pratique festive, susceptible d'occuper des espaces tant privés (fêtes familiales, soirées improvisées) que publics (night-clubs, lieux de concerts

et de représentations). Aussi la salsa n'était-elle pas non plus limitée à l'origine à quelques lieux de pratique.

- 18 Cependant, avec l'émergence d'un tourisme *salsero*, une distinction croissante s'est opérée entre les lieux fréquentés par les danseurs autochtones et les danseurs en visite. Certains espaces où les touristes venus pratiquer la salsa à Cuba se rendent presque quotidiennement sont excluants pour une certaine proportion de Cubains : le tarif d'accès aux espaces festifs et de représentation ainsi qu'aux espaces touristiques (hôtels, bars, restaurants se payant en monnaie convertible) est bien souvent rédhibitoire pour la clientèle cubaine, à moins de pouvoir s'y faire inviter, ou alors d'être rémunéré pour y faire danser les touristes ayant souscrit une formule spécifique. Si la multiplication des espaces dédiés à la salsa depuis les années 1990 entraîne une fréquentation croissante de la part des touristes, le public cubain moyen (c'est-à-dire ne vivant pas de l'économie, formelle ou informelle, de la danse) en est plutôt exclu. En revanche, l'accès aux lieux privés de la pratique dansée des Cubains est tout aussi compliqué pour les touristes. De ce fait, les lieux d'interaction entre danseurs étrangers et danseurs cubains, qui sont en définitive peu nombreux (night-clubs aux prix abordables, ou opérant une pratique tarifaire différenciée pour les clients nationaux et les clients étrangers), correspondent aux espaces privilégiés des échanges et de l'hybridation des pratiques de la danse.

### À l'échelle méso-géographique : quartiers, régions et représentations territoriales

- 19 L'étude des espaces *salseros* à l'échelle régionale nous invite à prendre en considération les différentes manières dont la salsa peut être pratiquée et ce qu'elle dit du rapport des pratiquants à la danse. La mise en parallèle de quatre villes cubaines, situées dans différentes provinces (La Havane, Varadero, Trinidad et Santiago), offre une réflexion sur les conséquences et enjeux socio-spatiaux de la salsa.
- 20 Le patrimoine que représente la salsa n'est pas le même pour les quatre villes. Chaque province présente des spécificités en lien avec certaines danses ou certains styles, ce qui se ressent dans la manière même de danser. Si Santiago est marquée par l'influence du *son* – dont la province de l'Orient est le berceau –, Trinidad l'est davantage par la *guaracha*, tandis que La Havane se caractérise par un profond brassage des styles. S'ajoutant aux motivations simplement touristiques, c'est la recherche de ces spécificités qui pousse les *salseros* étrangers à préférer l'une ou l'autre de ces destinations : différentes expériences de la danse les y attendent. Celles-ci peuvent dépendre d'une part du type de public fréquentant les scènes *salseras* locales. Par exemple, Varadero présente une offre spécifiquement tournée vers le tourisme de masse international, en proposant avec la salsa, au même titre que les cocktails, la plage ou les fêtes, l'un des aspects attendus de « l'expérience cubaine ». Le festival de salsa *Varadero Baila*, au programme duquel se succèdent sorties à la plage, cours et soirées de danse, répond particulièrement à la demande de ces touristes. En contrepoint, la scène *salsera santiaguera* mise sur un tourisme tant international que national : chaque année en été, le célèbre Carnaval de Santiago fait vibrer les rues de la ville de milliers de danseurs, venus du monde entier mais aussi des autres provinces cubaines. D'autre part, les différentes destinations *salseras* peuvent également faire preuve de mises en valeur spatiales spécifiques. À ce titre, La Havane se caractérise par



une offre abondante qui dessert tous les quartiers de la capitale : la Habana Vieja, cœur historique, concentre une grande partie des espaces de cours et des établissements festifs, le quartier résidentiel du Vedado est plutôt le cadre de cours à domicile, tandis que celui de Miramar, plus huppé, accueille chaque année dans ses établissements hôteliers les centaines de touristes participant au festival *Baila en Cuba*. L'offre *salsera* de Trinidad est quant à elle concentrée autour de la Plaza Mayor, au centre de la ville : chaque soir, la *Casa de la Música* organise à ciel ouvert des soirées salsa au son d'orchestres locaux, et les cours de danse sont donnés dans la journée à proximité immédiate de la Grand Place.

- 21 Du côté de l'Espagne se dessine un triangle *flamenco*, ou triangle tartésique. Généralement situé en Andalousie occidentale, entre le sud de Séville, Cadix et Jerez-de-la-Frontera, cet espace de naissance du flamenco continue de délimiter une zone de concentration des activités *flamencas*, notamment touristiques. La mise en public et la professionnalisation des artistes ont contribué à la définition d'un grand nombre de styles, ou *palos*, dépendant principalement de leur origine géographique (on en compte de cinquante à plus de quatre-vingts selon les sources). Malgré l'appropriation nationaliste et la montée en puissance de Madrid, puis de Barcelone dans la diffusion et la création du flamenco, l'Andalousie tisse un réseau de lieux et d'artistes inégalable. Au niveau infrarégional, les spécificités locales se maintiennent plus que jamais. À chaque ville son (ses) style(s), ses figures, sa fête ou son festival. C'est ainsi que le flamenco se défait et reprend forme dans les « *comarcas cantaoras* » et les « *ciudades cantaoras* » (Suárez Japón, 1995).
- 22 Dans le contexte urbain, l'image du quartier est également très importante pour le flamenco. À Jerez-de-la-Frontera, deux quartiers *flamencos* se distinguent. Si San Miguel, à l'est du centre, est reconnu pour l'expertise de ses habitants en chant *flamenco*, Santiago, au nord, est davantage associé à la danse. Le premier est plutôt refermé sur lui-même, proche du centre-ville et de ses métiers caractéristiques, tandis que le second, aux frontières imprécises, s'ouvre davantage sur le monde agricole. Aussi le quartier San Miguel représenterait-il un principe masculin, et celui de Santiago un principe féminin (Pasqualino, 1998). Aujourd'hui encore, même si la distinction n'est plus si intense, des styles propres à chaque quartier sont encore défendus, et les activités touristiques ainsi que l'offre de cours de danse ont plutôt tendance à se concentrer autour de Santiago. D'autres quartiers, comme Triana à Séville, Santa María à Cadix ou encore El Sacromonte à Grenade, sont des exemples qui aident à mieux cerner les références spatiales d'aujourd'hui et les centralités touristiques. C'est dans ce contexte que l'espace *flamenco* implose en de multiples territoires. Les origines sont en tout cas plus ambiguës lorsque l'on approfondit la recherche par la géographie. Nous constatons l'affaiblissement de l'hypothèse d'un triangle *flamenco* lissé au profit de celle d'un espace mosaïque coloré distinctement par les villages, agrovilles et quartiers des grands centres urbains.

## À l'échelle macro-géographique : l'internationalisation de la danse

- 23 C'est très certainement dans le contexte du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle, propice en Europe à la construction des identités nationales, qu'apparaît le flamenco comme catalyseur d'une nation décousue (Court, 2008). Des danses et des chants andalous sont ainsi appelés « danses nationales » puis, petit à petit, « flamenco » par des journalistes madrilènes (Gamboa, 2005). C'est ainsi que la mode espagnole



déferle sur l'Europe. Gautier, Mérimée, Bizet, puis Hugo et Manet sont les principaux acteurs de cette *espagnolisation* particulière de la France, dont les années 1950 accentuent le phénomène (Cocteau lance la vogue espagnole au cinéma). À l'inverse, García Lorca ou Manuel de Falla militent pour un flamenco pur, local et gitan. Aujourd'hui, la *Junta de Andalucía*, région autonome d'Andalousie, réaffirme sa volonté de considérer le flamenco comme une ressource territoriale (Canova, 2010). En 2007, son inscription dans les nouveaux statuts d'autonomie de la région a d'ailleurs créé de sérieux problèmes diplomatiques avec les autres régions concernées, notamment l'Estrémadure qui revendique certains lieux d'émergence. L'appropriation politique du flamenco est donc une réalité bien présente. C'est ainsi que « cette danse du sud sort des quartiers pour se diffuser dans tout le territoire »<sup>8</sup>.

- 24 Très tôt, les tournées internationales des artistes permises par une mobilité accrue et par les vagues successives d'immigration et d'allers-retours diffusent le flamenco dans toute l'Europe, puis dans le monde. Le Japon a une place privilégiée dans cette internationalisation : plus de 80 000 personnes l'y pratiqueraient. Tokyo à elle seule compte plus de 300 académies de danse, tandis que l'on en trouve un peu plus de 250 dans toute l'Espagne. Des artistes japonais sont reconnus par la communauté *flamenca* et les productions communes se multiplient. Le sud de la France, « nouvelle Andalousie musicale » (Pizepan, 2009), est également un espace *flamenco* privilégié. Les festivals qui y fleurissent sont des géoindicateurs pertinents d'une reterritorialisation, comme en témoignent les organisateurs du festival de Nîmes affirmant que la ville « appartient désormais à la géographie intime du flamenco »<sup>9</sup>. Autre donnée marquante, il y a quasiment le même nombre de lieux d'apprentissage et de répétition à Caracas qu'à Séville. Comme l'a mis en valeur le *cantaor* Pirouz de Caspio, le flamenco est donc devenu un objet mondial dans lequel chaque culture peut se retrouver, ce qui explique sa grande popularité. Toutefois, cette émancipation de l'espace référentiel est partiellement jugulée par la récente labellisation UNESCO établie en 2010. Même s'il est encore tôt pour en tirer des conclusions, les efforts successifs de patrimonialisation œuvrent pour une relocalisation des activités en Andalousie et même, paradoxalement quant à la lecture d'une émergence rurale ou banlieusarde, dans les centres urbains et touristiques de la région.
- 25 Aujourd'hui dansée sur tous les continents, la salsa cubaine, quant à elle, a fait et continue de faire l'objet de circulations importantes. Quelle est la place occupée par Cuba au cœur de ces dernières ?
- 26 Il s'agit tout d'abord d'un pôle émetteur. Il faut souligner le rôle des danseurs cubains dans la diffusion du *casino*, qu'il s'agisse de professeurs de danse ayant ouvert une école à l'étranger, de membres de compagnies de danse, de danseurs amateurs s'improvisant professeurs ou simplement d'émigrés qui continuent de danser. La salsa est susceptible d'offrir aux Cubains une ouverture sur le monde. Dans un contexte où quitter le pays n'est toujours pas chose aisée, la danse est un moyen propice aux rencontres, voire aux relations avec les touristes, ce qui représente l'un des meilleurs moyens de s'installer à l'étranger. Les *jineteros* en particulier, en jouant le rôle de cavaliers « entretenus », sont passés maîtres dans l'art de la séduction au cours des soirées de danse. Mais la salsa offre également des perspectives plus professionnalisantes. Il est vrai que bien peu de compagnies cubaines de danse ont l'opportunité de se produire à l'extérieur du pays (la Rueda All Stars, première compagnie de Cuba, n'a fait sa toute première tournée internationale qu'en 2014) ; en revanche, certains danseurs, devenus de célèbres

professeurs à l'étranger, enchaînent les présentations dans les festivals et congrès internationaux de salsa.

- 27 En réponse et presque en complément à cette diffusion, Cuba est devenu un pôle récepteur des flux de danseurs du monde entier. Les dynamiques de ce processus sont bien souvent réticulaires : il n'est pas rare que des professeurs de danse ayant commencé à donner des cours à Cuba avant d'exercer à l'étranger proposent à leurs élèves des séjours de salsa dans les établissements cubains où ils enseignaient, tout en accueillant à l'étranger leurs anciens collègues. Beaucoup de Cubains fréquentant les soirées salsa de La Havane évoquent leurs *amistades*, c'est-à-dire leur réseau de relations, installées généralement dans plusieurs pays, susceptibles de les recommander auprès de *salseros* en quête de cours de danse durant leur voyage. Les touristes qui ont vécu une expérience cubaine contribuent de la même manière à la formation de réseaux : la répétition du voyage, le partage de l'expérience et la transmission des acquis aux autres danseurs – voire l'organisation de voyages collectifs pour ceux qui en ont la capacité et les moyens – permettent de nourrir les flux de danseurs vers Cuba.

## De la reconfiguration spatiale à l'hybridation des pratiques : l'émergence de plateformes de la danse

- 28 Au cours des deux dernières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, le développement des scènes *flamenca* et *salsera* d'Andalousie et de Cuba a contribué à la structuration d'importants réseaux touristiques. À la fois émetteurs, récepteurs et redistributeurs des flux liés à la danse, ces foyers ont développé un fonctionnement réticulaire à l'origine de circulations culturelles. Si le rôle des phénomènes de migration dans l'hybridation des pratiques culturelles a déjà été mis en valeur (Baby-Collin, Sassone 2010), il s'agit ici d'insister sur la manière dont cette hybridation se produit dans les lieux-mêmes où ces pratiques ont émergé, grâce à l'interaction de danseurs venus d'horizons différents.
- 29 Afin que nos deux objets d'étude concordent, nous avons dégagé des modèles géographiques qui correspondent autant à la situation cubaine qu'andalouse. Parmi ceux-ci, la notion de plateforme s'avère particulièrement féconde dans le croisement des échelles d'observation préalablement définies. Elle est aussi très intéressante pour étudier des phénomènes qui se caractérisent tant par un ancrage local fort que par leur circulation internationale. Pouvant être définie comme un espace qui facilite les échanges, l'idée de plateforme permet en effet de faire jouer le couple fixité/fluidité qui régit les dynamiques de la salsa cubaine et du flamenco. Nœuds touristiques, têtes de réseaux, centralités évidentes, lieux d'action et de transformation culturelle intenses, Cuba et l'Andalousie, références spatiales majeures de nos objets d'étude, seront considérés respectivement comme des plateformes *salsera* et *flamenca*. Ce parti pris dans notre analyse se fonde sur l'observation des flux touristiques et de l'offre culturelle qui jalonnent les territoires de la salsa et du flamenco. Aussi, pour aborder ce tourisme dansant, nous avons distingué dans nos objets d'étude les pratiquants d'une part et l'ensemble des acteurs de la salsa et du flamenco d'autre part. Ce sont eux, et particulièrement la manière dont ils permettent de mettre en valeur la performativité de ces danses, qui nous intéressent dans leur usage des plateformes en question.

## De l'émergence du tourisme dansant à la reconfiguration des espaces de la danse

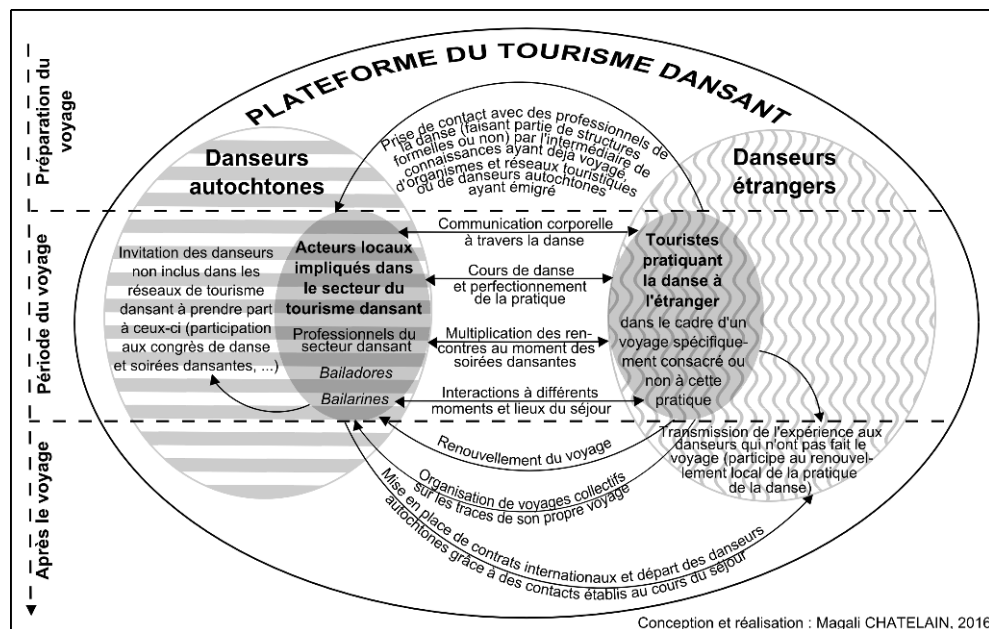
- 30 Le développement de pratiques touristiques dansantes autour des foyers du flamenco et de la salsa est à l'origine de transformations visibles des espaces de la danse. Que les lieux où se retrouvent danseurs locaux et danseurs étrangers aient été *construits* en lien avec le tourisme, ou qu'ils correspondent à des espaces dansants préexistants et *investis* par le tourisme, cette évolution des scènes dansantes locales a contribué à faire d'elles des plateformes internationales, adaptées à un public où les autochtones ne sont plus majoritaires.
- 31 Pour commencer, l'émergence d'un tourisme centré sur la danse a entraîné une demande spécifique en termes de lieux de pratique. La mise en place d'espaces proprement touristiques, *construits* à dessein pour cette clientèle et non fréquentés par les pratiquants autochtones, peut être symbolisée par l'ouverture de nombreuses écoles de danse. Cela peut sembler paradoxal, tant en Andalousie où très peu de locaux s'intéressent réellement au flamenco institutionnel (Calado Olivo, 2007), qu'à Cuba où l'apprentissage de la salsa ne passe pas traditionnellement par l'enseignement, mais par l'observation et la pratique. Que les leçons soient prises au sein d'établissements dédiés aux cours (écoles officielles ou informelles), chez le professeur ou sur le lieu de séjour des touristes, et que les enseignants soient professionnels (toujours en Andalousie) ou amateurs (souvent à Cuba), certaines contradictions émergent quant à la manière dont ces danses sont supposées se pratiquer. L'échange, plus théorique que spontané, se fait généralement à sens unique, du professeur à l'élève, favorisant moins les interactions que ce qui se joue au corps à corps sur la piste de danse. En ramenant la danse à l'exécution de séquences de figures, le caractère créatif, pourtant décisif, disparaît. C'est pour cela que les évolutions les plus significatives se produisent à l'extérieur de ces espaces *construits* : le retour aux espaces de pratique mixtes (mêlant danseurs locaux et étrangers) permet de déconstruire ce qui a été nécessairement formalisé pendant le cours. Le changement de lieu, de la salle de cours à la piste de danse, permet alors de transformer la pratique de la danse, l'évolution du style étant consécutive de celle de l'espace de représentation (Roland, 2011). Notons qu'il s'agit là d'un besoin produit par l'émergence même de ces lieux d'enseignement, et ainsi produit par le tourisme dansant. C'est ainsi que se concrétise l'idée d'un tourisme performatif qui se transforme à mesure qu'il se construit.
- 32 Dans le renouvellement des espaces de la danse par le tourisme sont également remarquables les lieux *investis* par les touristes. Ces lieux spécifiques sont ceux de la quotidienneté *salsera* ou *flamenca*, qui se voient explorés par une catégorie de touristes cherchant à s'aventurer hors des sentiers battus, à la recherche d'une forme d'authenticité que ne permettraient pas d'atteindre les canaux traditionnels du tourisme dansant. À Séville, la *Casa de la Memoria* illustre ce type de lieux où se croisent et se mélangent parfois des Andalous avec quelques touristes curieux d'une représentation *flamenca* moins folklorique que celle des *tablaos* du quartier touristique de Santa-Cruz. Autre exemple, les *peñas flamencas*, sortes de clubs souvent réservés aux abonnés, ouvrent régulièrement leurs portes à tout un chacun pour mettre en valeur un artiste local, dont la *peña* porte souvent le nom. Des danseurs professionnels étrangers y viennent accompagnés de leurs collègues locaux et d'autres touristes s'aventurant dans ce terrain social dans lequel il est souvent difficile de s'introduire du

fait de la grande complicité entre membres habituels. À Cuba, les touristes investissent certains espaces de manière temporaire. La *Casa de la Música* voit par exemple danser un public différent selon l'horaire et les tarifs appliqués. Les concerts qui ont lieu pendant la « *matinée* » (session de 17 à 21 heures) se payent en monnaie nationale : on y trouve une grande majorité de Cubains. Quant aux touristes, ils préfèrent généralement sortir en soirée : à partir de 23 heures et tout au long de la nuit, les concerts de la « *noche* », à tarif unique payable en monnaie convertible, proposent des animations ciblant un public international.

## Touristes et réseaux dansants : configuration des échanges et interactions à différentes échelles

- 33 Si l'intensité de la pratique de la danse ou le choix de fréquenter des lieux construits ou investis pour le tourisme dépendent de chacun, tous les danseurs font appel, de manière volontaire ou non, à différents types de réseaux au cours de leur séjour dansant. Ces réseaux peuvent se jouer à la fois à l'échelle internationale – par exemple au moment du choix de la destination, de l'école ou des professeurs de danse – et à l'échelle locale – notamment en ce qui concerne les interactions entre groupes de touristes, ou entre touristes et danseurs autochtones. Ils sont non seulement un atout pour les structures en mesure de les maîtriser, mais ils sont aussi essentiels au fonctionnement des scènes *salsera* et *flamenca* et contribuent à l'émergence et à la pérennisation de plateformes internationales de la danse (figure 1).

Figure 1 – La structuration des plateformes du tourisme dansant



Une réflexion sur la configuration des échanges entre danseurs nous invite à distinguer différents types de pratiquants. Les objectifs des touristes peuvent varier considérablement, en allant de la pratique de loisir à la pratique culturelle (voire professionnelle). Il ne faut pas ignorer la part des touristes pour qui la pratique de la danse représente seulement une expérience ponctuelle à rattacher à l'espace-temps des vacances. Mais à l'inverse, la danse peut être au cœur du séjour, voire le point de départ

d'un approfondissement du rapport avec la culture locale – conduisant par exemple les touristes venus pratiquer la salsa à Cuba à s'essayer au folklore, à la rumba et au reggaeton, tant pour enrichir leur style et leur manière de danser la salsa que pour s'ouvrir à la culture dont elle provient. Du côté des danseurs autochtones, divers profils se dessinent également. De l'héritage culturel, acquis et transmis par des *aficionados* dansant de manière professionnelle (*bailarines*) ou en tant que simples amateurs (*bailadores*), à la ressource économique, le rapport à la danse évolue en fonction de la relation – recherchée ou simplement établie – avec les touristes. Une distinction importante apparaît entre les contextes cubain et andalou : si la pratique de la danse peut représenter pour les Cubains une manière privilégiée d'entrer en contact avec les touristes et ainsi un gain économique potentiellement important, conduisant de nombreux amateurs à s'improviser professeurs au risque de fausser la pratique des touristes, le rapport n'est pas à la duperie avec les professeurs andalous.

34 Entre ces danseurs aux profils différents se dessinent des interactions pouvant se traduire, en fonction des connexions établies, à différentes échelles. En premier lieu, la piste de danse est un espace privilégié de rencontre entre les danseurs. L'échange au corps à corps se traduit par une « communication expressive » (Whitmore, 2011), c'est-à-dire une forme de communication non verbale, passant par un ensemble de gestes, postures et contacts, permettant de s'exprimer à travers la danse. L'interaction généralisée avec différents partenaires correspond à une socialisation accrue produisant de « fabuleux échanges sociaux » (Escalona, 2001) – et cela se vérifie tout particulièrement au cœur de la *rueda de casino*, où se mêlent Cubains et étrangers, et où les couples sont sans arrêt brisés pour être immédiatement reconstruits. En passant à l'échelle locale, celle de la pratique de la danse au cours du voyage, on se rend compte que les interactions entre danseurs autochtones et danseurs étrangers peuvent être limitées par le manque d'expérience ou la méconnaissance des réseaux dansants. C'est dans la perspective de mettre en relation touristes et danseurs locaux que certaines initiatives, généralement privées, ont vu le jour. Des associations comme *Que Rico Cuba!*, gérées par d'anciens touristes danseurs qui se sont professionnalisés dans ce domaine, ont pour objectif de faciliter les connexions entre danseurs de différents horizons. Enfin, à l'échelle internationale, les liens entre danseurs locaux et danseurs étrangers peuvent se maintenir au-delà de l'espace-temps du voyage (figure 1). Les échanges peuvent se faire à sens unique – répétition du voyage et fréquentation des mêmes structures ou danseurs – ou à double sens – établissement de partenariats internationaux entre professionnels de la danse. L'enjeu des connexions à petite échelle se tient également dans la manière dont la plateforme contribue à faire évoluer les pratiques de la danse. En transmettant les acquis de leur pratique à l'étranger à des partenaires n'ayant pas eux-mêmes fréquenté les hauts lieux de la salsa et du flamenco, les touristes danseurs se font « passeurs culturels » (Bénat Tachot, Gruzinski, 2001) et contribuent *a posteriori* à l'hybridation des pratiques dansées.

35 Toutefois, le mélange entre pratiquants non professionnels et touristes n'est pas toujours facilité. On croise fréquemment dans les cours d'initiation au flamenco des locaux andalous se mêlant aux touristes et autres étudiants ERASMUS. Mais dès que le niveau augmente, c'est une concentration de touristes étrangers que l'on observe, dont la gent féminine japonaise ou européenne de 30 à 40 ans représente la majeure partie. La plateforme andalouse permet davantage de faciliter l'échange professionnel que d'initier et de développer la création populaire. On observe même certaines formes

locales de résistance à l'évolution de la pratique *flamenca* : la classe dirigeante et les intellectuels sont plutôt en faveur d'une fixation géographique et patrimoniale du flamenco que d'une évolution. La situation est différente à Cuba : le mélange (*mezcla*), composante essentielle de la salsa, est encouragé entre les danseurs, et le *casino* se nourrit des interactions entre pratiquants de tous horizons.

## Les perspectives territoriales du tourisme dansant

- 36 Les impacts que le tourisme culturel a sur la danse sont indéniables, mais l'on constate sans grande surprise un développement de l'offre touristique spécifique et de l'action culturelle locale qui entre partiellement en conflit avec la création artistique. S'il est admis que le tourisme dansant transforme la danse, le processus de circulation culturelle est loin de se produire de manière linéaire, ce qui rend difficile toute généralisation. Partant du principe qu'il est un moteur de développement considérable pour les économies locales, ce que les gouvernements cubain et andalou ont bien compris, l'enjeu de sa soutenabilité réside dans une réunion positive, une articulation efficiente des dimensions socioculturelle, économique et politique de la danse. C'est en ce sens que la performativité du tourisme dansant mérite d'être mieux étudiée. Si la construction des réalités socioculturelles qu'elle engendre est déjà actée, il s'agit désormais de questionner son rôle dans la construction de l'identité des territoires de la danse, celle-ci étant qualifiée de « nationale » dans nos deux cas.
- 37 Concernant le flamenco, la labellisation UNESCO de 2010 se conçoit comme l'aboutissement d'un long processus de patrimonialisation qui a laissé derrière lui un champ de ruines économique et social en même temps qu'il érige une façade touristique démesurée. La *Ciudad del flamenco* de Jerez a ainsi connu un échec cuisant. Formalisé en 2003, ce projet est aujourd'hui encore à l'état de chantier stagnant. Véritable gouffre financier, il est l'un des exemples de la gestion catastrophique des politiques urbaines locales (Canova, 2010). Le très controversé Musée de la Danse à Séville, la centralisation des activités, les guerres intra- et extra-régionales concernant la propriété historique du flamenco, ne représentent quant à eux que la partie émergée de l'iceberg. À la lumière se trouve un réseau de « stars » et d'entrepreneurs, mis en valeur par une flamencologie encore partisane du classicisme européen. Dans l'ombre peinent à émerger la société rurale, base du flamenco romantisé, une population gitane encore marginalisée et le réseau des petites structures de production et de diffusion, pourtant magnifiés par les écrits sur le genre. Aussi, et contre toute attente, la structuration du tourisme dansant en Andalousie a permis au développement local axé sur le flamenco d'intégrer des acteurs étrangers et plus généralement des modes de partenariats plus diversifiés. L'exemple de *Rutas de flamenco*, initiative qui entend décentraliser l'offre touristique en Andalousie, témoigne d'une prise de conscience de la nécessité de renouer avec des processus de diffusion à la gouvernance plus équilibrée.
- 38 Concernant Cuba, la prise de conscience du potentiel *salsero*, qui va de pair avec une ouverture globale du pays sur le reste du monde, est plus récente. Le grand festival de La Havane en marche depuis 2006, *Baila en Cuba*, est organisé par l'Agence Paradiso qui dépend directement du ministère de la Culture (notons qu'il ne s'agit pas de celui du Tourisme). Cet événement touristique majeur est l'occasion de voir des *salseros* locaux former des couples de circonstance avec des étrangers. Ainsi, et pour chaque touriste-



client, un danseur-accompagnateur suivra son hôte dans les cours collectifs, aussi bien pendant la journée qu'en soirée pour une pratique au son des meilleurs orchestres cubains. Le festival représente une manne financière pour les danseurs employés et les grands groupes de musique qui viennent jouer chaque soir, mais également pour l'ensemble du domaine culturel cubain, les gains importants de chaque édition étant par la suite redistribués dans le reste de ce secteur. Mais surtout, l'idéologie que défendent les organisateurs, qui souhaitent favoriser la rencontre des danseurs et ainsi faire évoluer le *casino*, offre aux touristes ce qu'ils recherchent principalement, à savoir une manière de danser *a lo cubano*, « à la cubaine ».

- 39 Ces perspectives de rencontre et d'échange, bien que toujours limitées par le contexte économique et géopolitique, attestent du rôle de la culture, musique et danse en tête, dans l'ouverture de ce territoire isolé du « monde occidental ». Aussi, de même que pour le flamenco en Andalousie, les pratiques touristiques de la salsa représentent une ressource importante et reconnue pour l'économie, dont les retombées dépassent le seul secteur de la danse.

## Conclusion

- 40 Les représentations d'un espace culturel propre à la danse doivent être discutées en fonction de ses ancrages locaux et de son expansion globale. Les images territoriales qui renvoient aux questions cubaine ou andalouse, et définissent par là même l'origine géographique des danses que nous observons, se complexifient selon que l'on aborde l'identité régionale de l'intérieur ou de l'extérieur, que l'on exerce ou pas la pratique culturelle en question, que l'on se place d'un point de vue fixiste et nationaliste ou processuel et circulatoire. Ce sont ainsi des références spatiales multiples qui enrichissent les représentations géographiques de la salsa et du flamenco.
- 41 Notre volonté de les distinguer suivait une logique méthodologique, celle de la réunion que propose la pensée complexe (Morin, 2005). Cette réunion s'incarne dans la notion de plateforme. Cuba et l'Andalousie forment des espaces opératoires pour la méthodologie d'investigation, impliquant l'observation et l'articulation des lieux et hauts-lieux, réseaux et territoires, héritages et acteurs, discours politiques, processus d'instrumentalisation et de légitimation économique du tourisme dansant. La plateforme, parce qu'elle constitue un espace intermédiaire entre fluidité et fixité, devient ainsi un outil permettant à la fois de saisir et d'analyser les processus d'hybridation culturelle à l'œuvre sur nos terrains d'étude. Nous affirmerons même son heuristique potentielle dans le cadre des études géographiques impliquant les questions touristiques et, plus généralement, le rapport local/global.
- 42 Le tourisme culturel qui en découle, celui qui justifie le déplacement dans un espace du hors-quotidien en vue de la (re)découverte de ces pratiques culturelles, trouve dans la danse une extension de sa raison d'être. Ce que nous définissons comme le tourisme dansant a ceci de particulier qu'il est, dans les exemples que nous étudions, situé dans un entre-deux, à mi-chemin entre la récréation et le travail. L'activité du touriste-danseur ne diffère pas réellement à Cuba ou en Andalousie de celle qui se produit dans l'espace qu'il habite quotidiennement. Si l'intensité varie, et l'expérience du contexte territorial avec elle, la consommation et la production corporelle liée à cet espace reste somme toute relativement similaire. Pour une professeure de flamenco japonaise exerçant dans son pays, la master class qu'elle suivra à Séville ou à Jerez ne



bouleversera pas ce qu'elle sait déjà de la culture *flamenca*. À Cuba, le parisien désirant étendre son champ de connaissance de la salsa trouvera également des repères attendus. D'ailleurs, ces espaces restent souvent « habités » par le danseur, qui demeure parfois sur place plusieurs années et/ou revient régulièrement sur ses pas. Pourtant, le déplacement en vaut la peine. Ce que l'on y trouve n'est alors pas tant l'autre qu'un autre soi-même. Le tourisme dansant devient ainsi une manière de recadrer autant que de décaler l'idée d'une hybridation, qui s'assimile à « un moment de rencontre entre deux choses irréconciliables, le naturel et l'artificiel, le local et le global, soi-même et les autres »<sup>10</sup>. Moteur du changement, il nous incite à porter notre regard de géographe sur ces pratiques mouvantes qui réduisent les certitudes fixistes et ouvrent par là même de nouvelles perspectives de lecture historique des phénomènes culturels.

---

## BIBLIOGRAPHIE

- BABY-COLLIN Virginie, SASSONE Susana, 2010, « Mondialisation de la Virgen de Urkupiña ? Religiosité, fêtes populaires et territoires urbains des migrants boliviens, de Buenos Aires à Madrid », *Autrepart*, vol. 56, n° 4, p. 111-132.
- BÉNAT TACHOT Louise, GRUZINSKI Serge (dir.), 2001, *Passeurs culturels. Mécanismes de métissage*, Paris, Maison des sciences de l'homme, Marne-la-Vallée, Presses universitaires de Marne-la-Vallée, 319 p.
- BORGES Alan, SARDIÑAS Alicia, 2012, *Historia del baile y la rueda de casino-salsa*, La Havane, Ediciones Cubanas, Artex, 108 p.
- CALADO OLIVO Silvia, 2007, *El negocio del flamenco*, Séville, Signatura, 224 p.
- CANOVA Nicolas, 2010, « Perspectives géographiques pour la musique. La mobilisation du flamenco comme ressource territoriale », *Carnets de géographes* [en ligne], n° 1.
- CHATELAIN Magali, 2014, *Cuba, plateforme salsera : le rôle des réseaux de touristes dans la valorisation, la diffusion et l'évolution d'une pratique culturelle*, mémoire de Master 1, ENS de Lyon, 131 p.
- COURT Pauline, 2008, « Le flamenco, une invention nationaliste ? », *Le Courrier*, 12 février 2008, [www.lecourrier.ch](http://www.lecourrier.ch), consulté le 11 avril 2011.
- CRUCES ROLDÁN Cristina, 1996, « La dimensión socio-política del flamenco », in Cristina Cruces Roldán, José Luis Navarro García, Miguel Ropero Núñez, *Historia del flamenco*, tome V, Séville, Tartessos, 461 p.
- DIDI-HUBERMAN Georges, 2006, *Le danseur des solitudes*, Paris, Les Éditions de Minuit, 186 p.
- ESCALONA Saúl, 2001, « La fiesta colectiva : un concierto de salsa », *América : Cahiers du CRICCAL*, vol. 27, n° 1 « La fête en Amérique latine », p. 243-248.
- GAMBOA José Manuel, 2005, *Una historia del flamenco*, Madrid, Espasa Calpe, 581 p.
- GRAU Andrée, WIERRE-GORE Georgiana (dir.), 2005, *Anthropologie de la danse : genèse et construction d'une discipline*, Paris, Centre National de la Danse, 318 p.

- JOHNSON Tamara, 2011, « Salsa politics: desirability, marginality and mobility in North Carolina's salsa nightclubs », *Aether*, n° 7, p. 97-118.
- LEBLON Bernard, 1991, *El cante flamenco, entre las músicas gitanas y las tradiciones andaluzas*, Madrid, Cinterco, 192 p.
- LEFRANC Pierre, 1998, *Le cante jondo : le territoire, le problème des origines, les répertoires*, Nice, Faculté des Lettres de Nice, 268 p.
- MAIRENA Antonio, 1976, *Las confesiones de Antonio Mairena*, Séville, Universidad de Sevilla, 188 p.
- MANFREDI Cano Domingo, 1995, *Cante y baile flamencos*, León, Everest, 181 p.
- MAUSS Marcel, 1973, « Essai sur le don : forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques », in *Sociologie et Anthropologie*, PUF, coll. « Quadrige », 482 p.
- MITCHELL Timothy J., 1994, *Flamenco deep song*, New Haven, Yale University Press, 232 p.
- MORIN Edgar, 2005, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, Editions du Seuil, 159 p.
- ORTIZ NUEVO José Luis, 1998, « Los Cafés Cantantes », in *Jornadas sobre los espacios de la sociabilidad sevillana*, Séville, Fundación El Monte, 234 p.
- PASQUALINO Caterina, 1998, *Dire le chant. Les gitans flamencos d'Andalousie*, Paris, CNRS édition, Maison des Sciences de l'Homme, 293 p.
- PIZEPAN Cédric, 2009, « Les étapes du développement du flamenco en France », [gsbblogs.uct.ac.za/walterbaets/files/2009/09/anthropo](http://gsbblogs.uct.ac.za/walterbaets/files/2009/09/anthropo), consulté le 22 mai 2011.
- PUŠNIK Maruša, SICHERL Kristina, 2010, « Relocating and personalising salsa in Slovenia: to dance is to communicate », *Anthropological Notebooks*, vol 16, n° 3, p. 107-123.
- ROLAND Pascal, 2011, *Changement de style et métamorphose de l'espace de représentation*, résumé de la communication faite au cours du séminaire « Corps et genres dans les espaces publics et privés. Danse et espace », Pessac, 20 mai 2011.
- RUEL Yannis, 2000, *Les soirées salsa à Paris : regard sociologique sur un monde de la fête*, Paris, L'Harmattan, 286 p.
- SUÁREZ JAPÓN Juan Manuel, 1995, « La geografía y el flamenco », in Collectif, *Historia del flamenco*, Séville, Tartessos, vol. 6, p. 389-425.
- STEINGRESS Gerhard, 2007, *Flamenco postmoderno. Entre tradición y heterodoxia. Un diagnóstico sociomusicológico (Escritos 1989-2006)*, Séville, Signatura Ediciones, 366 p.
- THÈDE Nancy, 2000, *Gitans et flamenco, les rythmes de l'identité*, Paris, L'Harmattan, 404 p.
- VILLAR Eva, 2012, *Le voyage salsa : une danse de société pour la pluralité*, Paris, L'Harmattan, 179 p.
- WHITMORE Aleysia, 2011, « Bodies in dialogue: performing gender and sexuality in salsa dance », in Melissa Ames, Sarah Himsel Burcon (dir.), *Women and languages: essay on gender communication across media*, Jefferson, NC, McFarland, 244 p.

## NOTES

1. Communication in « Danse et espace », UMR ADESS, 2011.
2. José Luis Ortiz Nuevo cité par Cristina Martínez dans l'article « El extranjero comprende más que el español la estética del flamenco », 2013, sur [www.diarioinformacion.com](http://www.diarioinformacion.com), consulté le 12 juillet 2014.

3. Un *cantaor* est un chanteur flamenco ; *cantaores* au pluriel.
  4. Fêtes andalouses où se pratiquent des styles de flamenco festifs.
  5. Littéralement « cafés chantants » : espaces de diffusion publique d'un flamenco festif.
  6. Lieux spécialisés dans la diffusion du flamenco. Souvent touristiques et festifs, ils produisent avant tout un flamenco « audible » éloigné du *cante jondo*.
  7. « Nous l'avons dans le sang ! »
  8. Exposition *La nuit espagnole*, Petit Palais, Paris, 2008.
  9. Clôture du XX<sup>e</sup> Festival Flamenco de Nîmes.
  10. Philippe Baudelot, citant Derrick de Kerkhove, [http://data2.blog.de/media/261/1151261\\_a89d2f90cd\\_d.pdf](http://data2.blog.de/media/261/1151261_a89d2f90cd_d.pdf), consulté le 12 mars 2012.
- 

## RÉSUMÉS

La salsa cubaine et le flamenco ont ceci de particulier qu'ils s'ancrent dans un contexte sociospatial spécifique tout en connaissant une expansion mondiale spectaculaire. Ainsi, dans la pratique de ces danses se tisse un réseau au sein duquel Cuba et l'Andalousie sont des références incontournables. Une fois observés les espaces de pratique, nous analysons cette géographie de la danse au prisme de l'hybridation que produit le couple local/global. Considérés comme des plateformes *salsera* et *flamenca*, les espaces originels attestent de l'émergence et de la structuration d'un tourisme dansant.

*Cuban salsa and flamenco are peculiar inasmuch as they anchor in a specific sociospatial context while showing a remarkable global expansion. Therefore the practice of these dances contributes to building up a network in which Cuba and Andalusia are key references. After taking a first look at the spaces of practice, we analyse this geography of dance through the prism of the hybridisation produced by the local/global couple. Regarded as salsera and flamenca platforms, the original spaces attest to the emergence and the structuring of a dancing tourism.*

Lo particular de la salsa cubana y del flamenco es que si bien se enraízan en un contexto sociocultural específico, conocen una expansión mundial espectacular. Así en la práctica de estos bailes se teje una red en la que Cuba y Andalucía son referencias ineludibles. Una vez observados los espacios de práctica, analizamos esta geografía del baile al prisma de la hibridación producida por la pareja local/global. Considerados como plataformas *salsera* y *flamenca*, los espacios originales atestiguan de la emergencia y de la estructuración de un turismo bailador.

## INDEX

**Palabras claves :** baile, salsa, flamenco, turismo, plataforma, hibridación, performatividad, globalización, Cuba, Andalucía

**Mots-clés :** danse, salsa, flamenco, tourisme, plateforme, hybridation, performativité, mondialisation, Cuba, Andalousie

**Keywords :** dance, salsa, flamenco, tourism, platform, hybridisation, performativity, globalisation, Cuba, Andalusia

## AUTEURS

### **NICOLAS CANOVA**

ENSAP de Lille

n-canova@lille.archi.fr

### **MAGALI CHATELAIN**

ENS de Lyon

magali.chatelain@ens-lyon.fr